

3 Ebd.

4 Es sind verschiedene Schallöffnungen möglich: quadratische, elliptische u. a.; siehe dazu W. Bachmann, Anfänge des Streichinstrumentenspiels, Leipzig 1966, S. 90.

5 Bachmann datiert erste Quellen zu Beginn des 10. Jahrhunderts. Hierin irrt er.

Wilhelm Seidel

ÜBER MOZARTS RHYTHMUS

In den letzten Jahren habe ich mich mit der Theorie des Rhythmus beschäftigt¹. Ich möchte nun versuchen, Begriffe, die ich in diesen Studien gewonnen habe, in einer Analyse anzuwenden.

Was würde etwa Koch über den folgenden Gedanken Mozarts (KV 333) sagen²?



Er könnte zum einen Akzentuation und Figuration der einförmigen Achtelbewegung erklären, welche die linke Hand eingangs vorträgt: die metrische Figur also, in der sich die Bewegung des 4/4-Taktes im wesentlichen darstellt. Und er könnte zum andern Gliederung und Verhältnis der melodischen Abschnitte bestimmen: Er spräche im Blick auf die ersten zehn Takte der Sonate wohl von zwei durch vollkommene und unvollkommene Einschnitte symmetrisch unterteilten Sätzen. Ihre materielle Ungleichheit, der erste ist vier-, der zweite sechstaktig, ist formal belanglos, da die Überlänge des zweiten durch die Wiederholung seiner beiden ersten Takte verursacht wird. Das Verhältnis der beiden Sätze scheint demnach ebenmäßig, rhythmisch.

Dies alles beschränkt sich aufs Numerale. Die Dynamik der melodischen Linie bleibt außer Betracht. Versuche, sie der Rhythmik einzugliedern, gibt es mehrere. Momigny bemüht sich darum. Doch erst Riemann gelingt es. Seine Theorie trägt damit dem fundamentalen Faktum Rechnung, daß die Materie der neuzeitlichen Musik, im Gegensatz zum antiken Rhythmizomenon, einen Willen bekundet, daß zwischen den Tönen und Klängen Sympathien und Antipathien wirksam sind.

Hätte Riemann Mozarts Gedanken erklärt – ich weiß nicht, ob er es getan hat –, so hätte er ihn vermutlich so ausgezeichnet:



Er hätte die Bögen, im Gegensatz zu Mozart, über die Taktstriche hinweggezogen und durch Gabeln, vielleicht auch durch wörtliche Anweisungen bestimmt, wie die melodischen Einheiten dynamisch und agogisch abzutönen sind. Damit wird, mit Herder zu sprechen, die Schwinglinie des Gedankens sichtbar: das im Grundrhythmus der Taktschwerpunkte verankerte Werden der Motive, Taktgruppen, Halbsätze und endlich der ganzen Periode.

Koch hat die Einheit des Satzes vorausgesetzt; die elementare Phrase nennt er deshalb Einschnitt. Riemann geht dagegen von der kleinsten Sinneinheit aus. Er denkt sie dynamisch als Motiv. Ein Motiv fordert ein zweites, das seine Energie weiterträgt; so 'wird' die Taktgruppe. In jeder Phase des metrischen Aufbaus verbindet sich so das Prinzip der Polarität mit dem der Steigerung. Darauf beruht die Einheit der Periode. Es fällt nicht schwer, Mozarts Melodie wie Riemann aufzufassen. Entwickelt sich nicht alles in vollkommener Symmetrie? Ist der Ruhepunkt des vierten Taktes in der Tonika nicht einschneidender als der des zweiten in der Tonikaparallele, und der des zehnten am Ende der so auffallenden Kadenz zur Tonika nicht wiederum gewichtiger als der des vierten? Äußert sich in der belebten Wiederholung des fünften und sechsten Taktes, im Vermeiden toter Intervalle nach dem vierten Takt, im Aufschwung des achten nicht die dynamische Potenz eines Nachsatzes? Und ist es deshalb nicht richtiger, die ersten zehn Takte der Sonate als einen Satz anstatt als Komplex zweier gleichwertiger wie Koch zu hören? An allem ist etwas Richtiges. Aber es ist einseitig; denn Riemann vernachlässigt das Metrische. Seine Theorie suggeriert die hochplastische Mozart-Interpretation, die Nietzsche schon so peinlich war³.

Das Beste liegt wohl in der Mitte. Ich möchte auf den Ansatz hinweisen, den Hauptmanns Theorie bietet. Hauptmann unterscheidet zwei Faktoren der musikalischen Temporalverfassung: das Metrum und den Rhythmus. Das Metrum ist das imaginäre System temporaler Symmetrien, in dem sich der menschliche Sinn für Lot und Waage bekundet: der Rhythmus die kunstlose, unberechenbare Dynamik des leidenschaftlich bewegten Tons.

Wo das Metrische dominiert, ist die Melodie unfrei, ohne Ausdruck, ohne Fortschritt. Haydn beseitigt etwa in einer Sonate (Hob. XVI/II)



die dynamischen Tonbeziehungen soweit als möglich, indem er die Töne voneinander absetzt, die figurativen und harmonischen Einheiten an den Takt bindet, die Melodie durch Pausen unterbricht, auf Auftakte verzichtet und die Taktschwerpunkte durch Praller betont. Hier decken sich metrische und rhythmische Einheit fast gänzlich. Umgekehrt Beethoven:

Allegretto, ma non troppo



Zu Beginn der Sonate op. 101 befreit er das Rhythmische weitgehend vom Zwang des Metrum, indem er die Töne aneinander bindet, Melodie und Begleitung stufenweise führt und die motivischen Einheiten an- und abschwellen läßt. Das metrische Gefälle des sonst etwas vulgär skandierenden 6/8-Taktes verliert sich in der Dynamik der motivischen Entwicklung. Er wird, wie E. T. A. Hoffmann sagt, geadelt⁴.

Mozarts Gedanke bringt dagegen Rhythmus und Metrum ins Gleiche. Um ihm gerecht zu werden, muß man Koch und Riemann bemühen. Denn festzuhalten ist die alte Erkenntnis, daß der klassische Satz von einer einförmigen geradlinigen Tonfolge ausgeht, hier von einer Achtelfolge, die im Sinne des 4/4-Taktes irgendwie innerlich abgestuft ist. Mozart überläßt sie im wesentlichen der Begleitung; wo sie aussetzt, unterhält die Hauptstimme den metrischen Gang. In ihm manifestiert sich, was wir Taktbewegung nennen und Koch Metrum oder Taktgewicht genannt hat.

In diesem alles einenden Maß der Taktbewegung, und nicht, wie Riemann annahm, in den weiten Maschen des Grundrhythmus, ereignet sich Mozarts Melodie. Ihre Symmetrie wiederholt sie, sinngemäß abgewandelt, in allen unmittelbar faßlichen Dimensionen. Zugleich aber erhebt sie sich darüber, modifiziert den hintergründigen metrischen Duktus, indem sie verweilt, eilt, pausiert und dem metrischen Schritt den melodischen Schwung entgegensetzt: dem Takt das Motiv. Darin wird etwas von der ursprünglichen Freiheit des Melodischen spürbar. Besonders deutlich unterscheiden sich Metrum und Rhythmus in den ersten vier Takten, wo Mozart metrische Figur und Motiv verschränkt. Aber die dynamischen Kurven, die die metrische Gerade überziehen, sind freier, flacher und (im technischen Sinne) innerlicher, als sie der Theorie Riemanns nach sein müßten. Denn die musikalische Bewegung ist hier noch nicht allein von der Energie abhängig, mit der die Melodie ihre Entwicklung betreibt. Noch trägt sie das Metrum.

Wie eng in Mozarts Thema Rhythmus und Metrum bisweilen verwoben sind, zeigt sich an zwei Stellen: Die metrische Figur der ersten Takte bringt eine rhythmische Nuance ins Spiel, indem sie den Grundton vom Taktbeginn absetzt. Die Bewegung gerät dadurch in ein fast unmerkliches Schlingern, ein Effekt, der sich verliert, sobald man die originale Figur durch den gewöhnlichen Albertibaß ersetzt. Und andererseits geht die metrische Gliederung im rhythmischen Schwung des achten Taktes auf.

Klassisch hat Hauptmann eine Komposition genannt, in der das Rhythmische metrisch gedacht ist, in der sich der Rhythmus im Metrum darstellt, organisch und naturhaft.

Anmerkungen

- 1 W. Seidel, Über Rhythmustheorien der Neuzeit, Bern und München 1975.
- 2 Vgl. die Interpretationen des Themas durch E. E. Lowinsky (On Mozart's Rhythm, in: MQ 42, 1956, S. 162 ff.), F. Neumann (Die Zeitgestalt, Wien 1959, I, S. 39 ff., II, S. 14) und G. Henneberg (Theorien zur Rhythmik und Metrik, Tutzing 1974, S. 170 ff.).
- 3 Werke, hrsg. von K. Schlehta, München⁶ 1969, II, S. 1042.
- 4 Schriften zur Musik. Nachlese, hrsg. von Fr. Schnapp, München o. J., S. 132.